Preistoria Alpina, 46 I (2012): 17-30 ISSN 0393-0157
© Museo delle Scienze, Trento 2012

XLII Riunione scientifica dell'I.I.P.P. L'arte preistorica in Italia. Trento, Riva del Garda, Val Camonica, 9-13 ottobre 2007

La cultura visuale del Paleolitico e del Mesolitico in Italia. Temi, linguaggi iconografici, aspetti formali

Fabio MARTINI

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze dell'Antichità "G. Pasquali", Paletnologia, Via S. Egidio 21, 50122 Firenze. Museo e Istituto Fiorentino di Preistoria, Firenze, Italia
E-mail dell'Autore per la corrispondenza: *fmartini@unifi.it*

RIASSUNTO - *La cultura visuale del Paleolitico e del Mesolitico in Italia. Temi, linguaggi iconografici, aspetti formali* - L'Autore traccia una sintesi relativa alle evidenze figurative del Paleolitico e del Mesolitico in Italia, concentrando l'attenzione sugli aspetti più cosmopoliti e su quelli più locali in merito ai contenuti, alla struttura formale, al linguaggio grafico. L'influenza dello stile franco-cantabrico è presente nell'Epigravettiano antico ed evoluto, come continuità con una ispirazione transalpina che già sembra presente in ambito gravettiano. Nell'Epigravettiano evoluto è ben chiara l'insorgenza di un linguaggio nuovo ed originale, associato a quello di tradizione francese. Esso porta nell'Epigravettiano finale alla codificazione di uno stile locale ("mediterraneo" sensu Graziosi) sia per quanto concerne le immagini zoomorfe sia per la grafica geometrico-lineare. Attorno a 12.000 anni da oggi (non calibrato) le esperienze iconografiche italiane appaiono assai articolate e anche concettualmente molto più complesse rispetto al passato: reminiscenze dell'influsso franco cantabrico rimangono nel Centro-Sud, compaiono le prime esperienze di figurazione schematica, lo stile locale si evolve in una grafica sempre più rigida, si diffonde un linguaggio anorganico geometrico-lineare comune ai complessi culturali della provincia epigravettiana, dalla Provenza all'Est europeo. Alla fine dell'Epigravettiano quest'ultimo aspetto è decisamente prevalente, quasi unico in talune aree geografiche. La trasversalità del fenomeno figurativo rispetto alle fisionomie industriali è documentato anche dall'arrivo lungo il versante tirrenico sino alle isole Egadi dello stile molto standardizzato "aziliano" relativo ai ciottoli dipinti. Il repertorio figurativo e gli schemi compositivi principali continuano nel Mesolitico.

SUMMARY - *Visual culture of Palaeolithic and Mesolithic in Italy. Themes, iconographic languages, formal trends* - The Author presents a synthesis about the Palaeolithic and Mesolithic art in Italy, focusing the cosmopolitan and regional trends about themes, formal structures and graphic languages. The influence of french-cantabric style is documented in the ancient and evolued Epigravettian, carring on the gravettian tradition. During the evolued Epigravettian a new and original visual language appears in Italy, united to the style linked to the french tradition. Consequently during the final Epigravettian a new local style ("mediterranean" *sensu* Graziosi) spreads concerning zoomorphic figures and geometric and linear signs. About 12.000 BP (non cal) italian palaeolithic art is more articulate and more complex: some french-cantabric influences are documented in the Central and Southern Italy, first schematic trend appears, local graphic style becomes rigid, a geometric-linear language characterizes the Epigravettian cultural groups, from Southern France to the East Europe. At the end of the Epigravettian phase the geometric-linear figurations are prevalent, somewhere the sole graphic language. The figurative phenomenon is transversal to the lithic productions, as documented also by the "azilian" peinted pebbles documented along the Italian peninsula until Egadi islands in Sicily. The main figurative trends and the compositive scheme continue during the Mesolithic.

Parole chiave: Arte preistorica, Paleolitico, Mesolitico, Italia
Key words: Prehistoric art, Palaeolithic, Mesolithic, Italy

1. IL PALEOLITICO

1.1. Il Paleolitico inferiore e medio

La nascita della pratica figurativa nel Paleolitico italiano rientra nel più ampio dibattito delle esperienze di cultura visuale delle comunità di cacciatori-raccoglitori. La presenza di pigmenti coloranti già nel Paleolitico inferiore potrebbe forse rientrare in questa tematica. È il caso, in Italia, dei granuli di ocra rinvenuti a Isernia La Pineta in un contesto tayaziano, i quali, vista l'assenza di documentazioni figurative potrebbero essere stati utilizzati, in via ipotetica, per pitture corporali oppure per dipingere supporti deteriorabili che non si sono conservati. Rare incisioni su osso e su pietra, al centro di dibattiti tra gli studiosi, contribuiscono a complicare il problema della presenza di esperienze grafiche durante il Paleolitico inferiore. In Italia va ricordato il ciottolo calcareo dello strato C di Grotta dell'Alto (Lecce), attribuito da E. Borzatti von Löwenstern (1967) al Musteriano antico e da A. Palma di Cesnola (2001) al Tayaziano evoluto; sul supporto, di forma ellittica regolare con due facce convesse, compaiono numerose incisioni molto sottili, orientate, su una faccia, secondo l'asse maggiore del pezzo, mentre sulla faccia opposta altre linee

ricordano un abbozzo di profilo zoomorfo. Non potendo al momento revisionare questo documento e basandoci solo sull'iconografia edita è molto difficile esprimere un giudizio su quella che potrebbe anche essere solo una suggestione e non una immagine naturalistica, per quanto sommaria; rimane il fatto che una eventuale figura zoomorfa sarebbe l'unico caso documentato nella storia della cultura visuale pre-*sapiens*.

Anche tra le manifestazioni dello psichismo neandertaliano si registrano in Europa (Ungheria, Bulgaria, Francia, Spagna) alcuni documenti iconografici attendibili (Martini *et al*. 2004) realizzati su rari frammenti lapidei o su più numerosi frammenti di osso (costola, scapola e, più spesso, frammenti indeterminabili) e di corno sui quali compaiono segni incisi eseguiti in modo più o meno sommario e organizzato. Il repertorio iconografico italiano, assai ridotto, si inserisce nell'alfabeto grafico noto e standardizzato. Dai livelli del Musteriano finale, strato F., di Grotta del Cavallo provengono alcuni supporti incisi con motivi lineari generici, costruiti mediante un intreccio di linee parallele e subparallele, sempre molto ravvicinate, disposte a gruppi. Al Musteriano di Grotta Costantini è stato attribuito (Bachechi 2001) un supporto osseo (costola) recante un motivo lineare specializzato con scansione ritmica in gruppi di linee.

Come ho già evidenziato in altra sede (Martini *et al*. 2004; Martini 2008), il motivo lineare generico (Grotta del Cavallo) consiste nella materializzazione di un movimento libero e nel risultato finale le linee sono così fittamente interconnesse da trasformarsi in superfici, invece il motivo lineare specializzato (Grotta Costantini) si pone su un piano concettuale diverso in quanto il campo compositivo del supporto è soggetto a misurazione, ad una classificazione dello spazio che permette la configurazione di un ritmo e una regolarità basata su un'articolazione spaziale, sulla divisibilità della superficie del supporto in misure prefissate, su una graduazione dei segni che nella loro completezza e interconnessione illustrano l'esistenza di un progetto grafico. Di difficile soluzione è la questione se collegare le incisioni neandertaliane ad azioni utilitaristiche oppure ad esperienze grafiche di tipo simbolico, tuttavia rimane fondamentale evidenziare la complessità concettuale differenziata che sta alla base di queste esperienze grafiche neandertaliane, l'esistenza di procedimenti mentali che hanno portato al "fare segno". Il dibattito sulla nascita delle esperienze simboliche, che comprende anche severe e critiche analisi archeometriche e sperimentali, dovrebbe arricchirsi di una riflessione sui contenuti formali delle incisioni neandertaliane, al fine di evidenziare la complessità dello psichismo di gruppi umani che hanno elaborato non solo la pratica della conservazione dei defunti ma anche strategie operative nella litotecnica particolarmente complesse in termini di progettualità ed assai efficaci in termini di resa produttiva.

1. 2. Il Paleolitico superiore

L'esperienza figurativa dei primi *sapiens* europei trova testimonianze anche nella nostra penisola, nell'ambito di più ampi contesti produttivi (manufatti in materia dura animale e in pietra) che testimoniano come anche l'Italia sia inserita nell'ampia unità culturale dell'Aurignaziano che caratterizza la nascita, intorno a 40.000 anni orsono, della "prima Europa" (Martini 2008). All'ispirazione concettuale europea si ispirano le pitture relative ai livelli aurignaziani della Grotta di Fumane (Broglio 2005), le quali, datate a circa 36 mila anni orsono, vanno oggi considerate le più antiche pitture parietali europee. Su due frammenti di calcare, verosimilmente staccatisi dalle pareti e/o dal soffitto della grotta, restano leggibili una probabile figura zoomorfa e una figura umana schematica con un copricapo munito di corna. Al circuito europeo rimanda non solo il linguaggio grafico schematico, che peraltro nel Giura svevo è uno degli stili adottati, quanto piuttosto il tema dell'antropomorfo mascherato (Fig.1.1) connesso a quello delle raffigurazioni degli esseri ibridi o mascherati (Conard 2005).

Il più antico prodotto figurativo mobiliare in Italia rimane ancora, al momento attuale, il graffito su frammento di tibia di grande mammifero raccolto nello strato 20C di Grotta Paglicci (circa 22.200 anni BP), risalente al Gravettiano evoluto a dorsi troncati. Il profilo di uno stambecco, ricavato con segno molto sottile ed esile, è sottoposto ad un più profondo motivo a *chevrons* (altri tratti sono visibili sulla superficie, tacche compaiono sui bordi) (Palma di Cesnola 1993, 2002 e 2003 anche per la bibliografia completa). L'impostazione statica e la veduta di profilo rimandano alla sfera franco-cantabrica e in particolare ad un linguaggio "arcaicizzante" di quell'ambito (Graziosi 1973); coerente con questo contesto ispirativo è anche la presenza degli *chevrons*.

La medesima impostazione è ben documentata nelle pitture parietali di Grotta Paglicci (Graziosi 1973; Palma di Cesnola 1993, 2002 e 2003 anche per la bibliografia completa e per le produzioni figurative di Grotta Paglicci citate *infra*): due cavalli (uno raffigurato in verticale: Fig.1.2) e il profilo parziale di un terzo, associati ad una serie di poche impronte di mani in negativo, compongono un piccolo pannello parietale. I due equidi completi richiamano gli aspetti arcaici del ciclo franco-cantabrico nell'impostazione statica, nelle teste piccole e appena reclinate, alle quali fa riscontro l'ampio ventre rigonfio (giumente gravide?), nel dorso incavato, nella rarità di dettagli anatomici (occhio e narice nel cavallo in orizzontale) e nell'uso parziale del colore rosso acceso che non interessa la zona del ventre, quasi a creare una massa volumetrica. Incerta è, secondo l'opinione ben condivisibile di Palma di Cesnola, l'attribuzione cronologica che, su basi stilistiche, potrebbe oscillare tra Gravettiano ed Epigravettiano antico.

Queste poche evidenze, quindi, prospettano per il Gravettiano un inserimento della penisola nella sfera di influenza d'Oltralpe, come del resto attestano anche le produzioni litiche del Gravettiano antico ed evoluto. Influenza che permane anche nella fase successiva, l'Epigravettiano antico, sebbene nell'ambito delle produzioni litiche già a partire dal Gravettiano finale si manifestino facies regionali con invenzioni tecno-tipologiche locali che, a seguito dell'isolamento geografico legato al Secondo Pleniglaciale, documentano l'abbandono di tendenze cosmopolite a favore di esiti regionali[1]. La produzione dell'Epigravettiano antico comprende pochi documenti mobiliari da Grotta Paglicci, un reperto litico con incisioni, una lastra calcarea dipinta, probabilmente relativa ad una pittura parietale e due manufatti in osso frammentari (bacchette?) con incisioni a tacche sui bordi (Mezzena & Palma di Cesnola 2004). Nel primo caso si

1 Per questa sintesi sull'Epigravettiano seguo e rimando a quanto esposto anche in Martini 2005.

tratta di una scheggia di selce relativa allo strato 13 (Epigravettiano antico a rari *crans*, datazioni comprese tra 16.300-15.500 BP circa, considerate inattendibili da Palma di Cesnola) recante sul cortice una figura enigmatica, forse zoomorfa, incisa con tratto sicuro e continuo. Colpisce l'analogia con sintassi franco-cantabriche (campitura interna a due spazi di sagoma rotondeggiante, realizzata con una serie ordinata di minuti *chevrons* e la presenza di sottili e brevi tacche sparse anche al di fuori degli spazi delimitati)[2]. Il legame con l'ambito francese è confermato anche dall'importante lacerto di probabile pittura parietale (Fig. 1.3) dello strato 14a-base (Epigravettiano antico a *crans*)[3], la quale è significativa per evidenziare la permanenza nel profondo sud della penisola di influssi alloctoni in ambito post-gravettiano. Dell'immagine originaria è rimasta la porzione posteriore del ventre e l'arto posteriore destro di un cavallo, dipinti con pigmento rosso scuro; è innegabile, come altri hanno già rilevato (Mezzena & Palma di Cesnola 1992), lo stretto legame con la grafia e le soluzioni coloristiche delle pitture di equini della grotta di Lascaux, ma non solo l'uso del chiaroscuro sfumato per rendere il volume e la rotondità della coscia e del ventre rimanda alle famosissime immagini del sito francese, quanto anche l'impostazione generale della figura con la gamba destra in avanti, nella posizione della corsa e alcuni dettagli, cioè la morfologia dello zoccolo e il tratto marcato che evidenzia il profilo dell'animale staccandolo dallo sfondo. La giacitura nello strato dell'Epigravettiano antico costituisce il termine *ante quem* per questa figurazione, tuttavia tale cronologia corrisponde grosso modo con quella attribuita alle pitture di Lascaux. Sembra inverosimile proporre per la pittura di Paglicci un'età più antica di quelle di Lascaux e quindi una cronologia immediatamente postgravettiana parrebbe plausibile, anche sulla base della determinazione faunistica di B. Sala che attribuisce le faune degli strati 12-14 all'interstadio di Lascaux (Sala 1993).

È questo il momento che rappresenta, disgregatasi l'unità gravettiana, il sorgere di aree produttive a valenza più o meno regionale, che trovano ancora un denominatore comune con l'ambiente transalpino nella produzione dei manufatti a modo piatto e di strumenti specializzati a cran, ma che si caratterizzano per tendenze tecnologiche specifiche (ad esempio foliati bifacciali nel Solutreano e foliati unifacciali in Italia[4]). Il fatto storico importante è la presenza anche nel Meridione italiano di una cultura delle produzioni visuali che rimanda a modelli cosmopoliti europei, la quale può aver trovato come vettore verso latitudini anche lontane il successo acquisito dalle produzioni di strumenti foliati, indipendentemente dal loro centro genetico.

Nella successiva fase dell'Epigravettiano evoluto la fisionomia culturale della produzione visuale si fa più articolata e insieme ad una forte tradizione franco-cantabrica compare una nuova tendenza iconografica, sia in termini di grafia, sia per quanto riguarda i temi, il linguaggio e la sintassi.

È ancora grotta Paglicci a restituire la documentazione più interessante, con le incisioni su supporti litici e ossei raccolti negli strati 9 (15.270 ± 220 BP) e 8 (15.460 ± 220 BP) -soprattutto in quest'ultimo- i quali, nonostante il numero limitato di evidenze, documentano la compresenza in Italia meridionale, nel medesimo sito e addirittura sul medesimo supporto, di atteggiamenti figurativi diversi, quello franco-cantabrico e quello che P. Graziosi ha chiamato "mediterraneo", che si imporrà nel corso dell'Epigravettiano sino a raggiungere quegli esiti irrigiditi e geometrizzanti di cui tratteremo tra poco. Il primo distacco dall'influsso d'Oltralpe si coglie con la comparsa di un linguaggio iconografico semplice nello schema compositivo, essenziale nel segno, che prescinde dai dettagli anatomici, limitandosi ad una raffigurazione, talora parziale, del corpo resa con pochi tratti essenziali che rendono sempre il soggetto riconoscibile; compare inoltre quello che sarà un tratto distintivo dello stile naturalistico "mediterraneo", vale a dire lo schema standardizzato del corno bovino rivolto in avanti e a profilo aperto, inserito sopra un muso trapezoidale. Questa innovazione nel linguaggio iconografico è ben chiara in due incisioni naturalistiche di argomento zoomorfo. La più antica, proveniente dallo strato 9a2-base, è la famosa raffigurazione di un uccello del genere probabilmente *Alca impennis*, che campeggia isolato nel tipico atteggiamento stante sulla superficie irregolare di un piccolo blocco calcareo. Questa immagine rimanda all'altra, appena citata, dallo strato 8C-base per la semplicità e l'essenzialità dello schema, per il rispetto delle proporzioni anatomiche e per la sintesi iconografica basata su pochi ma determinanti dettagli: il realismo immediato del profilo generale e di parti anatomiche (becco, torace impettito, linea di demarcazione tra i diversi colori del petto e della testa) e di alcuni dettagli anatomici (il segno alla base del becco). La seconda raffigurazione innovativa è quella su lastra calcarea con i sottili profili incompleti di un cervide e di un bovide (Fig. 2.4), provenienti dallo strato 8C-base; essa va considerata una superba manifestazione dell'insorgenza di questa tendenza espressiva locale, per quanto ottenuta su un supporto di dimensioni modeste (circa cm 35 la lunghezza massima), che già riassume i caratteri principali dello stile visuale "mediterraneo": il tratto sicuro e deciso, l'armonico e fluido ritmo con il quale si stendono le linee essenziali per la definizione sia delle sagome sia di alcuni dettagli danno a questo documento anche una valenza estetica pregevole. Due linee discontinue sono sufficienti per restituire in termini visivi la groppa del cervo, la cui percezione profonda è affidata esclusivamente alla ramificazione del palco e alla buona resa del profilo del muso; analogamente, nella stessa immagine, la percezione del bovino è affidata al profilo, realistico quanto basta, del muso e all'essenzialità delle tre linee che raffigurano i due corni. Le due figure, in questo blocco di Paglicci, vengono acquisite, ed è la prima volta in ambito epigravettiano, come una sorta di icone e come tali del tutto prive di quel brioso gusto narrativo che caratterizza talora il

2 È interessante evidenziare che si tratta del più antico prodotto figurativo che testimonia la perdita della sua essenza primaria: l'impiego di un supporto figurato per ottenere manufatti litici (sulla faccia dorsale della scheggia compaiono anche due negativi di estrazioni precedenti), che testimonia la "desacralizzazione" dell'oggetto stesso, è ben documentato in ambito epigravettiano.

3 Le misure radiometriche pari a 15.930 ± 200 BP (Groningen) e di 15.600 ± 200 (Utrecht) relative al livello 14B, immediatamente al di sopra di quello in discorso, non sono considerate attendibili da A. Palma di Cesnola (Mezzena & Palma di Cesnola 1992: 289 e ss.).

4 L'unico foliato bifacciale italiano di Covolo di Trene, alquanto sommario rispetto ai modelli dell'Europa centro-occidentale, indica che nonostante gli adattamenti e le invenzioni locali, qualche impulso riesce a superare le barriere territoriali e climatiche e che quindi la penisola è ancora sensibile ai suggerimenti d'Oltralpe.

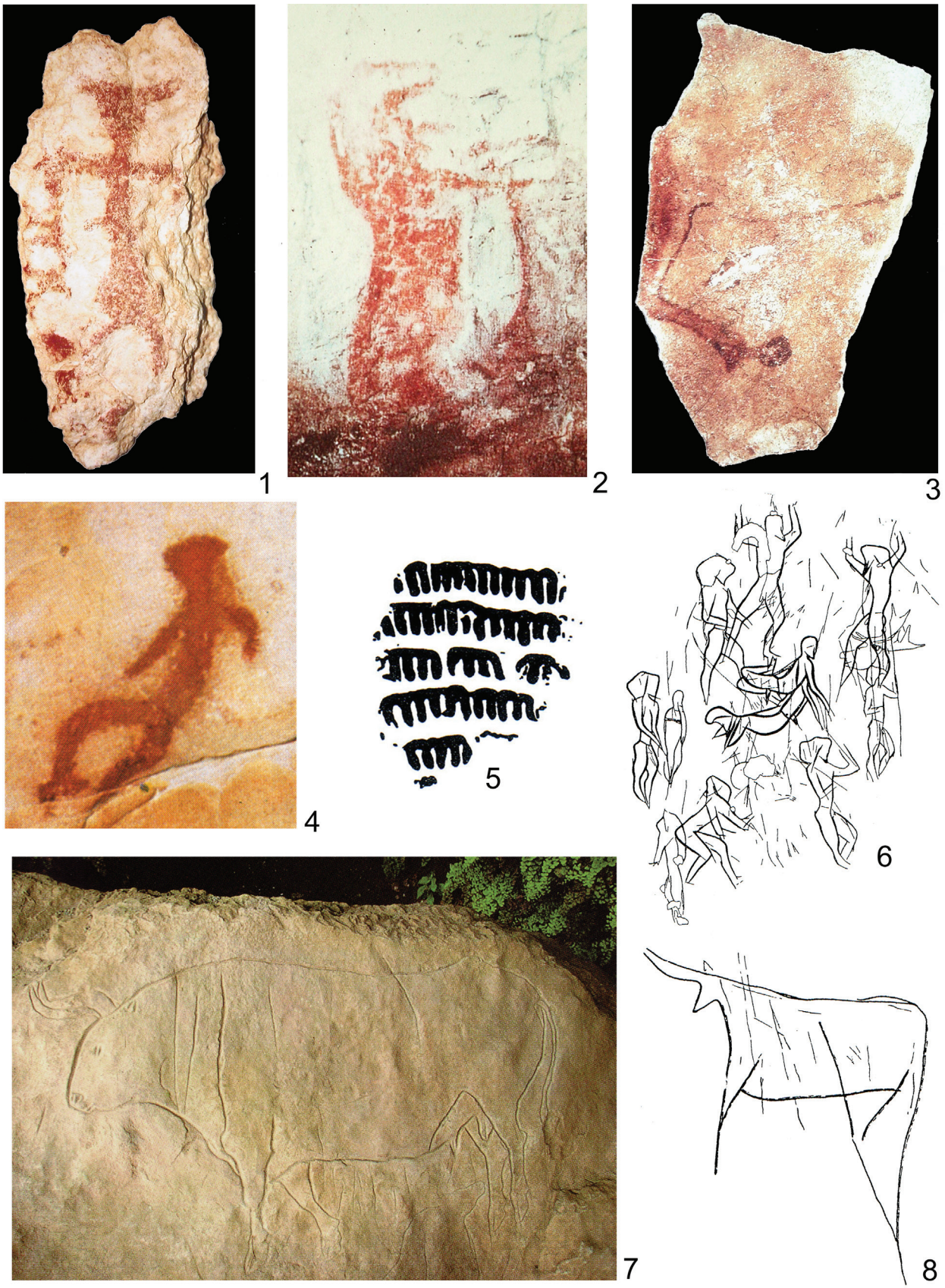

Fig. 1 - Figurazioni parietali paleolitiche. 1: Grotta di Fumane; 2: Grotta Paglicci; 3: Grotta Paglicci strato 14a, frammento di lastra calcarea con figura dipinta di cavallo; 4: Grotta di Cala del Genovese a Levanzo; 5: Grotta Romanelli, figura schematica "pettiniforme"; 6: Grotta dell'Addaura; 7: Grotta del Romito; 8: Grotta dell'Addaura, incisione parietale nello stile "mediterraneo" rigido (da Martini 2008).
Fig. 1 - Palaeolithic rock art. 1: Fumane Cave; 2: Paglicci Cave; 3: Paglicci Cave layer 14a; 4: Cala del Genovese Cave in Levanzo island; 5: Romanelli Cave; 6, 8: Addaura Cave; 7: Romito Cave (Martini 2008).

linguaggio franco-cantabrico. Lo stesso vale per i tre profili zoomorfi sovrapposti (due bovini e forse un cerbiatto, ma è soprattutto il profilo più grande di un bovino a caratterizzare l'immagine), incisi su una faccia del bacino di equide rinvenuto nello strato 8 (Fig. 2.1 a destra). Queste figurazioni, semplici nel tratto non sempre determinato, pressoché prive di dettagli anatomici, rigide nella impostazione geometrizzante (si veda il muso del bovino maggiore), risparmiate da tentativi chiaroscurali e scomposte all'interno del campo compositivo, indicano l'avvio di un linguaggio meno elaborato che avrà un suo codice identificativo in alcuni alfabeti grafici peculiari. Significativa, in tal senso, è l'impostazione delle corna rivolte in avanti, il muso vagamente trapezoidale, l'occhio ridotto ad una stretta fessura.

La compresenza dei due linguaggi, franco-cantabrico e mediterraneo, in questa fase dell'Epigravettiano è chiaramente documentata nelle incisioni sul suddetto bacino di equide dello strato 8: sulla faccia opposta a quella con i tre profili zoomorfi compare una scena di caccia (Fig. 2.1 a sinistra) che richiama senza ombra di dubbio le produzioni dell'Europa occidentale nel suo carattere elaborato e puntuale per quanto riguarda la grafica, attento ai dettagli anatomici e rispettoso delle proporzioni naturali in merito alla resa delle immagini, narrativo nella composizione di una scena con più soggetti, maturo nella sua impostazione formale, ardito nel tentativo prospettico e negli effetti di chiaroscuro. Va sottolineata inoltre la maturità dell'impostazione formale di questa scena narrativa: il gruppo di cervi e cavalli e le frecce dirette verso di loro riempiono armonicamente il campo compositivo, con le teste degli animali inserite nell'estremità più aperta, il massiccio corpo dell'equide che riempie lo spazio centrale e le frecce che completano i due esigui spazi acuti con un equilibrato effetto di tutto pieno. Già P. Graziosi (1973) ha evidenziato i raffronti, numerosi e puntuali, con figurazioni mobiliari di cavalli e di cervi del Maddaleniano superiore francese (Limeuil, La Vache, Isturitz) e con figure parietali francesi (Niaux, Font-de-Gaume) e spagnole (Candamo, Altamira, Buxu), nonché le analogie con la grafica delle frecce, talora chiaramente impennate. I tempi di esecuzione delle immagini sulle due facce del bacino di equide devono essere inseriti all'interno di un'unica fase culturale. Nel repertorio di Grotta Paglicci attestante nell'Epigravettiano evoluto l'impiego di due diversi stili figurativi rientra anche l'incisione con la scena del palmipede che cova nel nido mentre un rettile sta mangiando le uova; essa resta di difficile interpretazione a livello stilistico per la sommarietà dei segni, tuttavia la dinamicità del racconto e la complessità del racconto sembrano appartenere più all'ambito franco-cantabrico che mediterraneo.

La produzione figurativa dell'Epigravettiano finale comprende, rispetto ai due momenti precedenti, una ben più ricca serie di evidenze, la quale permette di tracciare un quadro ben documentato delle esperienze grafiche. Non siamo in grado di giustificare la sperequazione numerica esistente tra le produzioni iconografiche dell'Epigravettiano finale e quelle delle fasi precedenti, collegandola ad una carenza di ritrovamenti oppure ad un incremento effettivo dei prodotti iconografici, al pari di quanto avviene per il rito funerario nell'ambito di un approfondimento dei sistemi di comunicazione non verbali, o ancora ad uno sviluppo demografico, tuttavia non possiamo escludere che nell'Epigravettiano finale si accentui, soprattutto a partire da 12.000 anni BP, quella tendenza verso esperienze simboliche di cui sia la cultura visuale sia la cultura del morire sono chiare espressioni[5].

In questo quadro di sintesi mi limito a riproporre alcuni esempi significativi del ricco e articolato repertorio iconografico tardoglaciale, al fine di illustrare le realtà delle diverse aree peninsulari e della Sicilia. In un momento iniziale dell'Epigravettiano finale (sino a circa 12.000 BP), l'iconografia appare già arricchita da temi, linguaggi e sintassi nuovi. Nel Nord[6] le produzioni del Riparo Tagliente testimoniano il permanere di un'ispirazione franco-cantabrica, arricchita da immagini non realistiche che, in seguito, saranno uno dei motivi più frequenti. Il modulo richiamante l'iconografia transalpina è documentato da una incisione su ciottolo (livello 10e, 13.270±170 BP) con la figura realistica di bisonte (Fig. 2.2), che trova contatti con analoghe immagini francesi nella resa del muso con i dettagli, in verità appena accennati, del pelame e delle corna. Il linguaggio di ispirazione occidentale possiede in questa incisione alcuni caratteri di originalità locale nella sagoma rigida, schematica e incerta, nelle linee dure e angolate delle parti più sporgenti del muso (naso e barba), nell'impiego di un tratto unico senza sovrapposizione di incisioni (gesto che accentua la rigidità della forma), tutti elementi, questi, valutabili come rielaborazione di un modello alloctono. Più canonica rispetto al medesimo modello è l'immagine di bisonte incisa su frammento di diafisi di osso lungo (taglio 13a), purtroppo molto lacunosa, della quale restano il tratto dorsale con la caratteristica gibbosità e parte della testa, con il pelame ispido frontale, l'ovale dell'occhio e parte del breve corno[7].

Alla produzione del Riparo Tagliente appartengono anche due oggetti appartenenti ad una classe di materiali, alquanto trascurata dagli studiosi, identificabile in supporti litici o in materia dura animale poco elaborati, che evocano soggetti zoomorfi per accenni e suggestioni volumetriche. Le due evidenze del Tagliente sono un ciottolo e un nodulo di selce (rispettivamente dal liv. 15-18 e dal liv. 13), che rimandano ad una produzione a tutto tondo di piccole dimensioni ispirata al mondo animale (in uno P. Leonardi ha visto una raffigurazione di una testa di lepre). Sono datati tra 13.500 e 12.000 circa dal presente. Si tratta di oggetti per ora unici nella penisola che richiamano modelli dell'Europa orientale ottenuti mediante sommari decorticamenti e scheggiature sino ad ottenere una sagoma zoomorfa non sempre determinabile; caratteri comuni sono l'assenza di realismo, lo schematismo attento a restituire i tratti anatomici essenziali e il procedimento tecnico di modesto impegno. Essi si inseriscono in uno standard concettuale ed operativo che pare maggiormente adottato dalle comunità tardoepigravettiane delle steppe pontiche e del bacino

5 A. Palma di Cesnola (1993) ha per primo posto l'accento sul possibile carattere simbolico dei corredi di numerose sepolture dell'Epigravettiano finale nelle quali certe offerte, ripetute e quasi standardizzate in più contesti, potrebbero far pensare ad un comportamento ispirato ad un'astrazione maggiore rispetto ai canoni rituali della prima parte del Paleolitico superiore.

6 Si rimanda anche a quanto esposto in Martini 2002a.

7 Al medesimo stile si può forse riferire anche l'incisione lacunosa su scheggia di selce con un lungo corno di bisonte, raccolta nel livello 13a.

danubiano[8] e tale affinità di linguaggio dimostra in questa fase dell'Epigravettiano l'apertura del Nord-Est italiano al mondo balcanico, all'interno della provincia culturale epigravettiana. È in quest'ambito che si collocano anche alcune figurazioni geometriche, ad esempio nel livello 14a (circa 13.000 anni dal presente) il frammento di selce recante l'incisione di un motivo con banda centrale, dipinta in ocra, alla quale sono accostate due bande campite con una sorta di scaletta a linee appena oblique (Fig. 2.7). Si tratta di un motivo, inusuale nel repertorio italiano, che rimanda a composizioni geometriche e lineari di ampia diffusione, presenti anche in Europa orientale[9] in aree della provincia culturale epigravettiana; tale immagine infatti è simile nello schema compositivo ad una incisione su ciottoletto da Balin-Kosh in Crimea.

Altrettanto innovativa, in quest'ambito cronologico, è la produzione pittorica connessa all'inumazione del Riparo Villabruna A, che comprende una serie di immagini schematiche, tra cui due antropiche e una fitomorfa. Si tratta per ora di una testimonianza pressoché isolata (vedi *infra* Riparo Dalmeri) nel repertorio italiano dell'adozione di un linguaggio schematico maturo, connesso ad una simbologia concernente, stando ad una proposta interpretativa per ora non confutata (Broglio 1992; Martini 1995-96), la figura del cacciatore sepolto. Di grande importanza è l'esplicita complicazione concettuale che sottende alla figurazione della pietra n. 2 (Fig. 2.8), nella quale la massa corporea antropica viene scomposta e ridotta ad un modulo bidimensionale lineare, con un tratto importante verticale (tronco), una breve appendice basale (sesso?) e dodici zig zag -sei per parte- che si dipartono dalla linea centrale (arti), interpretati come moltiplicazione delle braccia intesa come simbolo del valore, del coraggio o della forza del soggetto[10]. Una valenza altamente simbolica è probabilmente attribuibile anche alla figura dipinta sulla pietra n. 3, l'alberiforme articolato in sei figure-segmenti subrettilinei che attraversano longitudinalmente il supporto, il quale pone il tema dell'interpretazione simbolica della connessione tra mondo vegetale e inumazione[11].

Nella prima parte dell'Epigravettiano finale (14.500-12.000 circa BP) l'ispirazione franco-cantabrica sembra aver abbandonato il Meridione (non abbiamo alcun elemento di datazione per l'incisione rupestre di Uro di Grotta del Romito (Fig. 1.7), uno dei più superbi esempi di figurazione che rimanda al mondo d'Oltralpe[12]), dove sono segnalati quasi esclusivamente motivi non realistici: scalette (Grotta Paglicci)[13], segni lineari sparsi talora organizzati e spazi con campiture interne (Ugento, Grotta Giovanna), disegni nastriformi (Grotta Giovanna), linee parallele (Grotta Giovanna), brevi linee con scansione ritmica (Grotta di Settecannelle) (Ucelli Gnesutta & Cristiani 2002), ampia variabilità di segni lineari e geometrici (Grotta Continenza) (Astuti *et al*. 2005). Unico elemento naturalistico in questo segmento cronologico nel Meridione è la figura di bovino del taglio 8 dello scavo A di Grotta Giovanna in Sicilia, un'incisione forte e vigorosa non molto diversa nella sua impostazione e nella grafica del profilo dalle figure parietali di bovini della Grotta di Cala Genovese nell'isola di Levanzo, indicative dello stile "mediterraneo" verista; la linea è fluida, le zampe anteriori, compreso lo zoccolo, sono bene articolate nel profilo. Per quanto priva della testa per via di una frattura del supporto[14], questa figura di Grotta Giovanna presenta uno schema grafico molto essenziale e il suo vigore naturalistico la imparenta solo superficialmente con lo stile franco-cantabrico, dal quale si discosta per l'assenza di dettagli anatomici[15] e delle campiture chiaroscurali con intenti volumetrici, ma anche per la sproporzione tra la parte anteriore del corpo, molto espansa, e quella posteriore più stretta[16]. Interessante è la figura zoomorfa molto rigida con una zampa schematica triangolare allungata[17], che sembra anticipare gli schemi irrigiditi dell'Epigravettiano finale più avanzato. In seno a questa produzione siciliana rientrano anche alcuni motivi nastriformi, i quali sarebbero i più antichi in Italia dando fede alla datazione radiometrica, ma visto che il problema cronologico va lasciato aperto, non possiamo ipotizzare una precocità dell'insieme siciliano in discorso.

Nella seconda parte dell'Epigravettiano finale (12.000-10.000 BP) alcune tendenze emerse nella fase precedente si enfatizzano e certi linguaggi grafici assumono connotazioni ben specifiche. Lo stile franco-cantabrico, non più adottato al Sud, è ancora presente al Centro della peni-

8 Kozlowski 1997; un'analisi più dettagliata in Martini 2002a: 295 e ss.

9 Si veda anche Martini 2002a.

10 Il segmento breve, più corto degli altri, collegato al penultimo zig zag in alto a sinistra è interpretabile forse come un'arma (asta, giavellotto) o un bastone di comando.

11 In altra sede (Martini 1995-96) ho proposto una lettura basata sulla simmetria semantica tra il motivo vegetale e dell'eroe in senso lato che è documentata da fonti archeologiche, storiche e letterarie in contesti culturali molto disparati e anche cronologicamente distanti: l'albero come figura parallela all'eroe, simbolo della sua forza e della sua resistenza oppure della sua perdita di verticalità nel caso di guerrieri caduti, l'albero come accumulatore di forza trascendentale che può conferire immortalità, l'albero come elemento di sacralità nel mondo eroico, l'albero come simbolo di rinascita. In quest'ottica, certamente non dimostrabile archeologicamente, l'immagine della pietra n. 3 sarebbe la più antica documentazione archeologica di un archetipo che permea in modo trasversale molte culture del mondo antico.

12 La sito è stato abitato senza ampie lacune cronologiche a partire da circa 23.000 anni orsono sino alle soglie dell'Olocene; tuttavia il masso, localizzato al centro dello spazio abitato, sembra essere un punto di riferimento spaziale per le sepolture dell'Epigravettiano finale (intorno a 12.000 BP) impostate a breve distanza e all'Uro, forse figura totemica, rimandano alcune offerte funerarie (Martini *et al*. In: Martini 2007).

13 Il motivo a scaletta di Grotta Paglicci, relativo allo strato 6, è datato a 14.270±230 BP.

14 L'assenza di questa parte della roccia ci impedisce di valutare come era stata resa la testa del bovino e in particolare le corna che sono un chiaro indizio stilistico. Infatti nell'arte "mediterranea" verista esse sono rivolte in avanti, hanno profilo aperto all'estremità apicale e quasi sempre ne è rappresentato uno solo, espanso.

15 Nell'arte "mediterranea" in qualche raro caso l'attenzione dell'esecutore si è fermata sulle narici o sull'occhio.

16 Dal saggio B proviene la datazione radiometrica di 12.840±100 BP, da valutarsi criticamente, che potrebbe collocare la figura nella prima parte dell'Epigravettiano finale siciliano (facies a geometrici) (Martini 2007). La datazione è stata ricavata da ossa combuste, probabilmente assemblando materiali di tagli diversi; poiché lo spessore del deposito epigravettiano (strato II) è di circa cm 60, non possiamo escludere che al suo interno vi sia una scansione e che la datazione radiometrica, di conseguenza, possa essere approssimativa.

17 Segre Naldini in Atti IIPP 1992, Fig. 3 n. 17.

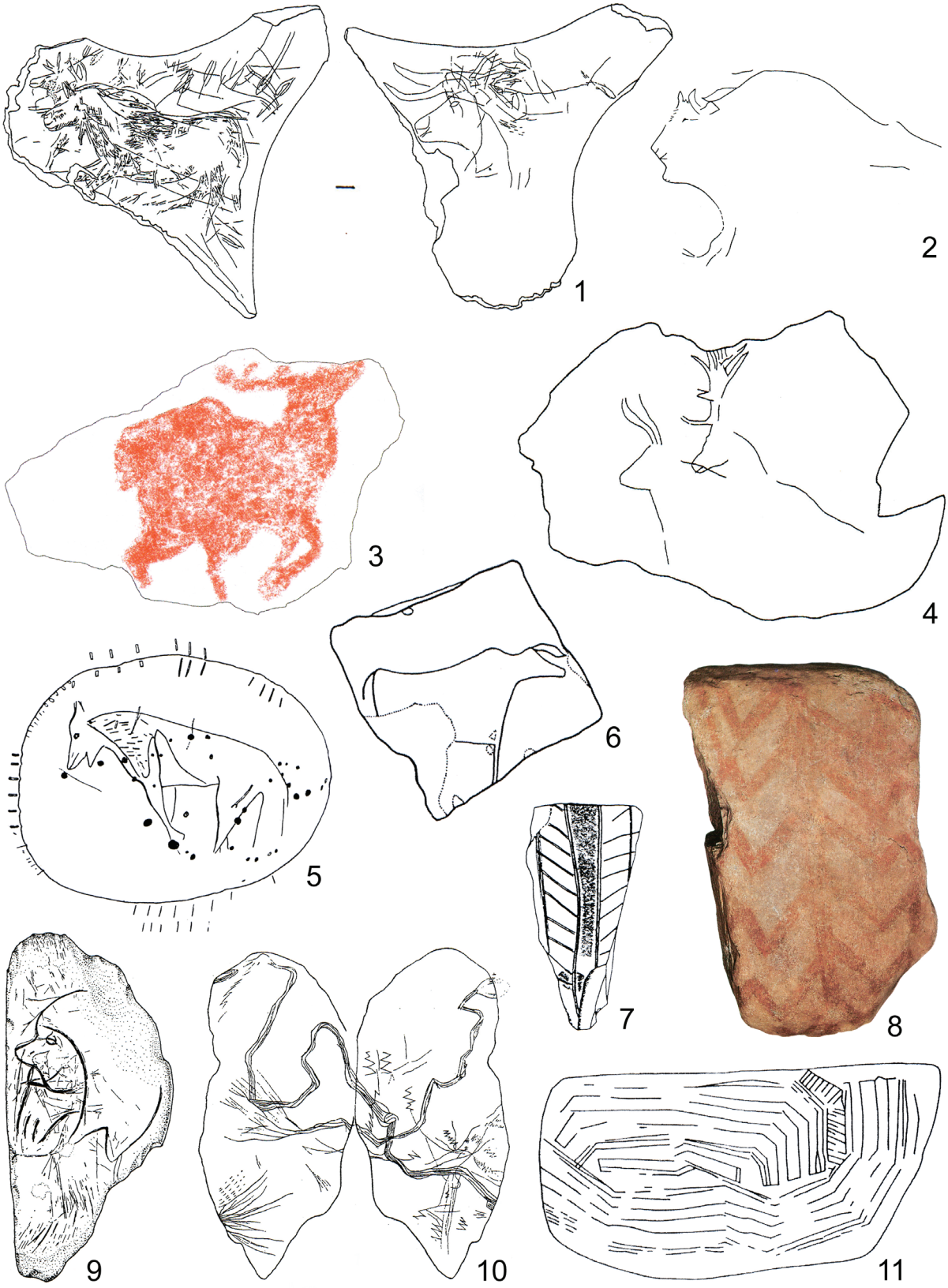

Fig. 2 - Arte mobiliare paleolitica. 1: Grotta Paglicci Paglicci strato 8, incisione eseguita sulle due facce di un bacino di equide, sul *recto* scena di caccia in stile franco cantabrico, sul *verso* testa di bovino e altre immagini zoomorfe in stile "mediterraneo"; 2: Riparo Tagliente; 3: Riparo Dalmeri; 4: Grotta Paglicci strato 8; 5: Grotta Polesini; 6, 9, 11: Grotta del Cavallo; 7: Riparo Tagliente livello 14a; 8: Riparo Villabruna A; 9: Riparo di Vado all'Arancio; 10: Grotta Romanelli (da Martini 2008).

Fig. 2 - Palaeolithic mobil art. 1: Paglicci cave layer 8; 2: Riparo Tagliente; 3: Riparo Dalmeri; 4: Paglicci Cave layer 8; 5: Polesini Cave; 6, 9, 11: Cavallo Cave; /: Riparo Tagliente layer 14a; 8: Riparo Villabruna-A; 9: Riparo Vado all'Arancio; 10: Romanelli Cave (Martini 2008).

sola lungo il versante tirrenico (Riparo di Vado all'Arancio e Grotta Polesini) e al Nord (Riparo Tagliente), con richiami più o meno evidenti a questo linguaggio transalpino nel naturalismo vivace e nell'attenzione alle proporzioni naturali del soggetto e ai particolari anatomici. Tuttavia traspare chiaramente, alla fine del Tardoglaciale, una perdita dei dettagli e degli effetti chiaroscurali, con un risultato più sintetico e una grafia più essenziale ma pur sempre naturalistica e niente affatto tesa allo schematismo. La persistenza dell'influenza franco-cantabrica, sia pure in associazione con lo stile "mediterraneo" naturalistico, è assai evidente in alcune incisioni di Vado all'Arancio[18]. L'incisione della testa (Fig. 2. 9), resa di profilo, di uomo barbuto con una lunga capigliatura (o un pesante copricapo), realizzata profondamente su supporto lapideo (l'unico, le altre incisioni sono tutte su osso), rimanda ai cosiddetti ritratti del Maddaleniano medio della Grotta di La Marche e ad un profilo in bassorilievo di Angles-sur-Anglin, la cui cronologia è più antica dell'esemplare toscano. Alcune teste di bovini realizzate con sottili incisioni che evidenziano il pelame e certi dettagli anatomici (occhio, narice), l'impiego in alcuni casi di tratti minuti, brevi e ravvicinati che rendono vibrante la delicata immagine, quasi staccandola dalla superficie del supporto, e infine la ricerca prospettica bene evidente su taluni soggetti dimostrano l'adozione consapevole di una tecnica molto matura che non ha confronti se non negli effetti quasi plastici di certe incisioni francesi[19]. Gli stessi moduli stilistici sono documentati a Grotta Polesini, anche in questo caso associati ai canoni grafici "mediterranei" sia naturalistici sia geometrici: oltre alle immagini di cervidi, di cavallo e di altri mammiferi (sempre frammentarie), emerge il profilo di lepre su supporto osseo, che è molto affine come tecnica esecutiva e impostazione complessiva al repertorio di Vado all'Arancio. La tradizione franco-cantabrica permane al Riparo Tagliente anche nei suoi aspetti più avanzati, come dimostra, oltre ad alcuni lacerti con figurazioni zoomorfe molto parziali, l'incisione quasi completa di un felino su un blocco deposto all'interno della sepoltura, con una canonica resa delle proporzioni dell'animale e di certi dettagli (muso), mentre più incerta rimane l'incisione degli arti. Va evidenziata come carattere particolare delle manifestazioni di Polesini e del Riparo Tagliente la non perfetta aderenza al linguaggio iconografico francese che si traduce in un'impressione di produzione provinciale, dovuta forse alla distanza dalla zona primaria transalpina[20].

Un aspetto particolare è dato dalle figure zoomorfe dipinte del Riparo Dalmeri (Dalmeri *et al*. 2002 e in questo volume), presentate in questa Riunione Scientifica, che si distaccano dal repertorio sin qui descritto soprattutto in virtù della tecnica utilizzata che condiziona naturalmente la resa iconografica. Questo complesso mobiliare (datazioni comprese tra 10.800±110 e 11.260±100 BP), importantissimo anche per le connotazioni simboliche legate alla posizione delle pietre dipinte all'interno del sito e, al momento, un *unicum* nel repertorio della cultura visuale dell'Epigravettiano italiano, è composto da pietre dipinte e da alcune incisioni con un repertorio figurativo comprendente segni schematici (forse un alberiforme e un antropomorfo) e lineari (motivo cruciforme, "freccia...), bande ocrate e alcune figure zoomorfe in stile naturalistico (Fig. 2.3). La compresenza dei due linguaggi, schematico e verista, richiama il repertorio attestato al Riparo Villabruna-A e anche alcuni temi (antropomorfo e fitomorfo, bande ocrate) e certe composizioni (faccia ocrata con una zona ovale centrale risparmiata al cui interno compare un segno[21]) paiono accomunare i due complessi. Nelle figure naturalistiche (erbivori e un carnivoro) è evidente un certo realismo e una qualche dinamicità che potrebbero anche essere echi lontani di un modello franco-cantabrico per quanto riguarda l'impostazione della figura, depauperato però dalla attenzione ai dettagli anatomici a favore di una provinciale semplicità. Questi esiti figurativi, tuttavia, che dovranno essere studiati nella loro impostazione formale con una certa attenzione, non parrebbero in verità così lontani dai risultati più maturi delle figurazioni naturalistiche mediterranee che hanno nelle incisioni parietali zoomorfe della Grotta di Cala Genovese a Levanzo uno degli esempi più superbi.

Questa lettura stilistica si addice anche all'arte parietale: nelle figurazioni non legate agli influssi franco-cantabrici compaiono analogie tematiche e stilistiche che concernono figurazioni geograficamente molto distanti. Non è solo il caso delle pitture zoomorfe del Riparo Dalmeri con le incisioni di Levanzo ma anche dell'antropomorfo dipinto su una delle pietre di copertura della fossa funeraria del Riparo Villabruna-A (Broglio 1996) con le figure umane parietali della medesima grotta di Levanzo (Fig. 1.4). Tali analogie, benché relative a siti non solo distanti ma anche legati a contesti ambientali e culturali diversificati, vanno valutate nell'ottica della diffusione su ampia scala territoriale di modelli concettuali e iconografici, la quale potrebbe avere avuto come vettore di comunicazione e di ispirazione la *koiné* culturale epigravettiana che ha reso le produzioni figurative trasversali alle fisionomie industriali.

Alla fine del Tardoglaciale la componente "mediterranea" diviene ben più complessa e variata rispetto ai temi e alle sintassi adottate nella prima fase dell'Epigravettiano finale: incisioni di tipo naturalistico a soggetto zoomorfo (eccezionalmente antropomorfo, come nella scena di esecuzione capitale di Grotta dell'Addaura: Fig. 1.6) si uniscono a motivi lineari e geometrici molto frequenti e alla molto rara astrazione fortemente schematica. Tale componente è predominante e si diffonde lungo tutta la penisola e in Sicilia, acquisendo localmente alcune connotazioni originali. La produzione settentrionale può essere esemplificata ancora una volta dalle produzioni su supporti di piccole dimensioni del Riparo Tagliente, livelli 9-4, che comprendono segni geometrici a meandro, scalette, reticolati quadrangolari, tratti ordinati in file parallele, segni lineari sparsi. Gli stessi motivi, molto simili nella sintassi, compaiono nel Lazio a Grotta Polesini e nelle due zagaglie decorate di Grotta del

18 Va ricordato che la datazione radiometrica della frequentazione epigravettiana a Vado all'Arancio (11.330±50 e 11.600±130 da oggi) attende ancora una conferma di coerenza col dato paletnologico.

19 Già F. Minellono (Atti S. Severo 1987) e P. Graziosi (1973) hanno evidenziato le analogie con talune raffigurazioni transalpine, ad esempio da La Vache, Isturitz, Limeuil, Klause e Teyjat.

20 Si veda al proposito anche Martini 2002a: 299 e ss.

21 Nella pietra di Villabruna (Broglio 1996: 215) al centro della zona risparmiata campeggiano due linee subparalelle dentate simmetriche, nella pietra n. 9 del Riparo Dalmeri nel campo risparmiato sono rimaste solo tracce "sbiadite del colore rosso" (Dalmeri *et al*. 2002: 10).

Romito in Calabria. Sul versante adriatico meridionale questa componente geometrica-lineare è ancora più variata ed enfatizzata: a Grotta Paglicci, dove è segnalato un segno a scaletta inciso su ciottolo (strato 2: 11.440±180 BP), ma soprattutto nell'area salentina (anche su blocchi di grandi dimensioni) a Grotta Romanelli[22] (Fig. 2. 10) a Grotta del Cavallo[23], a Grotta delle Veneri, ad esempio, il repertorio non naturalistico si caratterizza in modo originale per la varietà e la fantasia di segni (scalette, nastriformi semplici o con "occhiello" o "ciuffo" terminale, serpentiformi, gruppi di linee, linee sparse non organizzate, fasci a "filo spinato", zig zag) che talora compaiono elaborati in composizioni anche di grande impegno, come, prendendo ad esempio la produzione di Grotta del Cavallo, una sorta di spirale labirintica e fasci di linee parallele con evidente scansione ritmica[24] (Fig. 2.11). Le incisioni lineari, meno elaborate e più rare, sono documentate anche in Sicilia alla Grotta di Levanzo.

Una componente fondamentale dello stile "mediterraneo" di questa seconda fase dell'Epigravettiano finale sono le figurazioni naturalistiche, quasi esclusivamente zoomorfe, che appaiono ispirate ai primi modelli iconografici dell'Epigravettiano evoluto (vedi *supra* l'incisione di cervide e bovide nello strato 8C-base di Grotta Paglicci); esse, tuttavia, alla fine del Tardoglaciale subiscono una certa trasformazione, non tanto nel peso quantitativo o nella tipologia dei soggetti (soprattutto bovini) quanto piuttosto nell'impostazione della figura che diviene rigida, più schematica, talora priva di alcune parti anatomiche (zoccoli), geometrizzata, per quanto riguarda i bovini, in uno schema subrettangolare nella massa corporea, trapezoidale nel profilo del muso, triangolare allungato nelle zampe. A Vado all'Arancio, a Grotta Polesini, a Grotta Romanelli a Grotta del Cavallo (Fig. 2.6) e alla Grotta di Cala Genovese a Levanzo compare il modulo del bovino con le corna rivolte in avanti (uno dei due corni è spesso a profilo aperto), rigida è l'impostazione del bovino di Grotta dell'Addaura (Fig. 1.8), rigidi sono il felino, il probabile cerbiatto con campitura interna e il cinghiale di Romanelli, rigidi sono il carnivoro colpito da ferite virtuali (Fig. 2.5) e la testa di lepre di Grotta Polesini, soprattutto se confrontata, quest'ultima, con il coevo e analogo soggetto di stile franco-cantabrico presente nel medesimo contesto.

L'astrazione schematica, comparsa nella prima fase (Riparo Villabruna-A) e in forme concettualmente e formalmente più semplificate al Riparo Dalmeri, è presente nel blocco dipinto di Grotta Romanelli[25] con il segno "pettiniforme" elaborato in cinque file sovrapposte di segni tracciati sia con andamento curvilineo ad arco sia orizzontale, dai quali partono brevi tratti verticali perpendicolari (Fig. 1.5); tali segni, a luoghi riuniti tra loro, sono interpretati come un collettivo zoomorfo realizzato attraverso la moltiplicazione di un modulo base di pettiniforme a due o tre denti che potrebbe rappresentare l'estrema schematizzazione di un quadrupede; esso viene replicato sino ad esaurimento della superficie disponibile sul supporto[26].

Nella seconda fase dell'Epigravettiano finale le produzioni figurative mobiliari si arricchiscono anche della componente "aziliana", un fenomeno iconografico molto specializzato nell'uso del supporto (ciottoletti), nei motivi iconografici (punti, brevi segmenti, linee ondulate...) e nella tecnica (soprattutto pittura); sorto in ambito pirenaico verso la fine del Tardoglaciale, si diffonde rapidamente al di fuori dell'area nucleare sino a raggiungere territori molto lontani, sia in ambito continentale sia in ambito mediterraneo[27]. Il versante tirrenico della nostra penisola rappresenta un'importante via di trasmissione di questo modello iconografico (Caverna delle Arene Candide in Liguria, Grotta Polesini nel Lazio, Grotta della Serratura in Campania, Grotta della Madonna di Praia a Mare in Calabria) (Fig. 3) che viene a far parte di contesti industriali epigravettiani differenziati[28]. Eccezionalmente figura in contesti epigravettiani adriatici (Grotta delle Prazziche, Ortucchio e Grotta della Continenza) e alpini (Terlago, Pradestel), assumendo talora (Abruzzo) espressioni originali per via della maggiore elaborazione e della fantasia compositiva.

2. IL MESOLITICO

Nel "fare segno" le comunità mesolitiche mantengono un forte legame con la tradizione culturale tardopaleolitica[29] e la pratica figurativa degli ultimi cacciatori-raccoglitori conserva temi, l'articolato linguaggio iconografico e una certa variabilità stilistica tipici della cultura visuale pleistocenica. Il legame con la tradizione è molto evidente nella immagine femminile in bassorilievo scolpita su un frammento di corno cervino proveniente dal Riparo Gaban (Fig. 3.11). La figura, in stile naturalistico, richiama i canoni delle cosiddette Veneri paleolitiche nell'impianto costruttivo (posizione eretta, testa ovale, braccia distese, assenza di dettagli anatomici, accentuazione dei volumi e delle parti anatomiche legate alla fecondità) e si discosta dai canoni stilistici delle figurazioni muliebri del Neolitico del Trentino e dell'area ligure-padana che dimostrano, nella loro standardizzazione, il radicarsi di un nuovo linguaggio nella rappresentazione del femminino, certamente aperto a nuovi apporti culturali e ideologici di cui cogliamo assonanze almeno nell'area balcanica. Prosegue nel Mesolitico anche la pratica di decorare parti di oggetti d'uso in materia dura animale (Fig. 3.9, 10). Il Riparo Gaban ha fornito un prezioso esempio di questi manufatti ornati, tra cui una spatola in osso, ricavata dalla

22 Un quadro di sintesi in Frediani & Martini 2003.

23 Un quadro di sintesi in Martini & Frediani 1997.

24 Si rimanda a Martini in Atti IIPP 1992, rispettivamente Figg. 1 e 2.

25 Il blocco è associato a industrie di tipo Epigravettiano finale di facies romanelliana che gli studi paleoclimatici collocano tra la fine di Alleröd e la fine del Dryas III. Alcune datazioni radiometriche disponibili sono tra loro incoerenti (tra 11.900 circa e 9.800 circa BP).

26 Per una analisi più approfondita si rimanda a Martini 1995-96: 198-200, anche per quanto concerne alcuni confronti con la pittura schematica di aree europee.

27 Per una analisi più approfondita rimando alla mia comunicazione sull'arte "aziliana" italiana in Atti IIPP 1992.

28 La facies figurativa aziliana fa parte anche di complessi mesolitici (vedi *infra*) e, in Italia, raggiunge il passaggio tra X e IX millennio BP (Grotta della Madonna); sia pure eccezionalmente figura in contesti epigravettiani adriatici (Grotta delle Prazziche, Ortucchio e Grotta della Continenza) e alpini (Terlago, Pradestel).

29 Riprendo e amplio in questa parte quanto già esposto in Martini 1996 e Martini 2002b, dove il lettore trova la bibliografia di dettaglio.

sezione longitudinale di un corno cervino e decorata con un doppio registro a simmetria bilaterale di linee spezzate che si estendono sull'intero corpo del manufatto. Si tratta di un canone ornamentale derivato dalla tradizione dell'Epigravettiano finale e diffuso nel Tardoglaciale su ampi areali sia in Italia (Veneto, Lazio, Abruzzo, Calabria, Puglia) sia in Europa orientale, all'interno dell'ampia provincia epigravettiana. Alla tradizione epigravettiana paiono rimandare anche altri documenti sauveterriani e castelnoviani dell'arco alpino, consistenti in supporti litici e ossei con incisioni lineari non organizzate, sciatti graticci, tacche disposte irregolarmente, talora decorati con ocra rossa.

Le evidenze figurative relative ai complessi ad armature pugliesi (Grotta Marisa, Grotta delle Mura, Grotta delle Veneri) rientrano pressoché esclusivamente nel modulo iconografico geometrico-lineare che caratterizza le locali produzioni dell'Epigravettiano finale di facies romanelliana e anche quella mesolitica epiromanelliana (Grotte Romanelli e del Cavallo). La grafica geometrica di Grotta delle Mura è organizzata in bande marginate di tratti paralleli ravvicinati, accostate oppure distanziate, lo schema lineare è a debole organizzazione di tratti e segmenti, a Grotta Marisa i motivi dominanti sono le bande (sia singole sia plurime, a tratti paralleli più o meno brevi) e i fasci di linee (singoli o doppi, a registro più o meno largo, in composizioni con effetto di "tutto pieno"); entrambi i complessi sembrano costituire lo sviluppo ideale delle incisioni geometriche, per lo più organizzate, attestate a Grotta delle Veneri (Fig. 3.7, 8). Dalla fase pleistocenica romanelliana vengono ereditati i temi figurativi e i moduli stilistici, l'innovazione riguarda la loro incidenza quantitativa e un diverso assetto strutturale: riduzione del motivo nastriforme e delle figure naturalistiche, enfatizzazione dei segni geometrici e lineari che vengono ora elaborati in una rigorosa organizzazione compositiva. Questa capacità di rinnovamento, che porta alla formazione di un nucleo figurativo originale per quanto radicato nella tradizione precedente, è un fatto non generalizzabile a tutti i complessi iconografici mesolitici; infatti nel repertorio artistico dell'area alpina pare esaurirsi l'ispirazione strettamente legata al mondo del Paleolitico superiore senza esiti innovativi.

Tra le produzioni mesolitiche si annoverano le attestazioni più recenti della cosiddetta "arte aziliana", relative ad alcuni ciottoletti dipinti e incisi inseriti in contesti olocenici (Grotta della Madonna) che ripetono in modo molto omogeneo il contenuto (punti, tratti, linee) e lo schema compositivo (periferico sui margini, alle estremità, effetto di "tutto pieno") dei ciottoletti pleistocenici. Si tratta di una produzione trasversale alle facies industriali - questo già in ambito epigravettiano- che interessa insiemi ad armature e la facies epipaleolitica indifferenziata.

In questo quadro di sintesi non possiamo non citare la possibilità, ancora da dimostrare, di una produzione figurativa rupestre, se fosse confermata e approfondita la segnalazione di incisioni parietali sul Monte Baldo (graticcio e tettiformi), affini stilisticamente a segni attribuiti al Tardenoisiano nel bacino parigino, e a Colbricon (antropomorfo)[30].

30 Rispettivamente Bagolini & Nisi 1981 e Broglio 1984, citati in Martini 1996.

3. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

La produzione figurativa del Paleolitico italiano è decisamente scarsa per quanto concerne il grafismo del Musteriano e le prime fasi (Aurignaziano e Gravettiano) del Paleolitico superiore. Nonostante la rarità di evidenze, dal punto di vista storico-culturale la nostra penisola appare, in questi segmenti cronologici, bene inserita nei circuiti di elaborazione dei semplici segni incisi musteriani e nella cultura simbolica dei primi *sapiens* sino al Secondo Pleniglaciale. La maggiore consistenza di documentazione relativa al Paleolitico superiore recente consente di elaborare un quadro di sintesi e di valutare le interrelazioni con quanto avviene in ambito europeo.

Quattro sono i fenomeni iconografici che caratterizzano la cultura visuale dell'Epigravettiano:

- una tradizione che rimanda alla sfera franco-cantabrica; la sua diffusione pare ridursi progressivamente nel tempo mantenendosi, alla fine del Tardoglaciale solo nel centro-nord;
- lo stile naturalistico più essenziale, "mediterraneo" *sensu* Graziosi, a contenuto zoomorfo ed eccezionalmente antropomorfo, che si configura chiaramente come un linguaggio autonomo e codificato; interessa l'ambito peninsulare ed insulare e si evolve nella seconda fase dell'Epigravettiano finale in linguaggi e grafie che tendono ad un progressivo irrigidimento, arricchendosi, contemporaneamente, di canoni espressivi geometrico-linerari;
- lo stile schematico, che rende su moduli grafici lineari essenziali il risultato della scomposizione di volumi antropomorfi e zoomorfi, in altre parole che adotta un linguaggio di traduzione di masse tridimensionali in grafemi bidimensionali. Ciò avviene secondo una progressiva complicazione del processo di astrazione, durante il quale tuttavia il soggetto resta sufficientemente riconoscibile;
- una produzione molto specializzata, i ciottoli aziliani, di derivazione occidentale.

La produzione figurativa dell'Epigravettiano antico, stando alle scarsissime documentazioni oggi disponibili, sembra indicare la presenza nella penisola del solo modello transalpino: il linguaggio franco-cantabrico appare ripreso come stimolo di ispirazione (scheggia di selce dello strato 13 di Grotta Paglicci) ma, nello stesso tempo, la perfetta sintonia del frammento probabilmente parietale da Grotta Paglicci (pittura di retrotreno di cavallo) con certi moduli compositivi di Lascaux e la perfetta aderenza nel comporre il profilo zoomorfo ai canoni del tratto (zoccolo) e del chiaroscuro (coscia) utilizzati Oltralpe indicano la presenza in ambito peninsulare (e ad una bassa latitudine) di uno stile profondamente condiviso e radicato nell'ispirazione grafica.

La prima innovazione e il distacco dal modello francese avvengono nell'Epigravettiano evoluto, quando il tradizionale linguaggio di derivazione transalpina non appare più unico, ma associato ad una rielaborazione della grafia più semplificata, non trasandata ma più essenziale, ancora naturalistica ma incompleta; non si ritrae più in modo esaustivo l'intera sagoma dell'animale prestando attenzione ai dettagli anatomici e cercando di rendere con tecniche diverse (campiture nell'incisione, chiaroscuro nella pittura) la massa o le sfumature volumetriche, bensì nell'immagine l'esecutore accenna ai parametri anatomici principali, es-

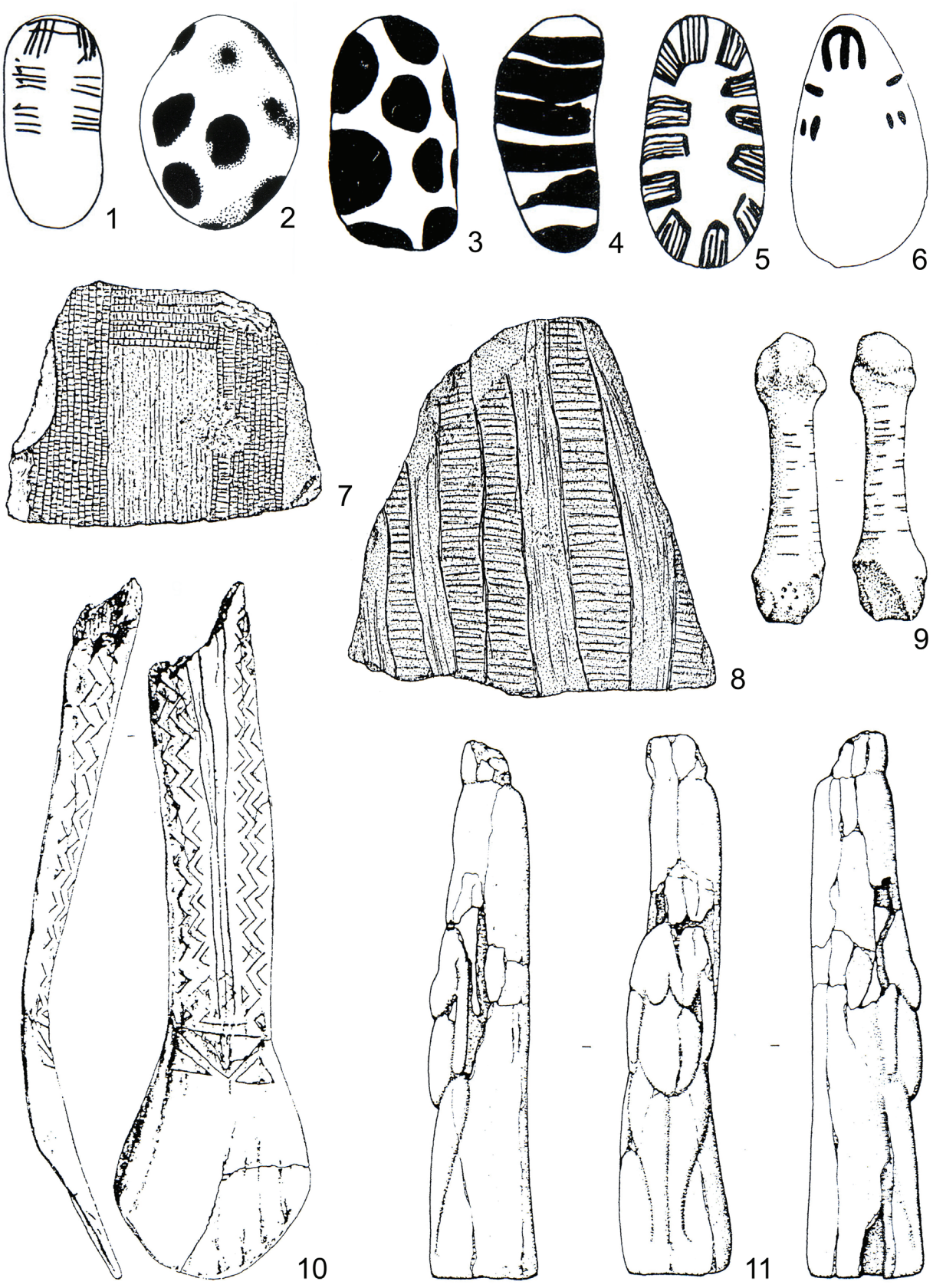

Fig. 3 - Ciottoli dipinti nello "stile aziliano", diffusi nell'Epigravettiano finale e nel Mesolitico. 1: Grotta di Cala del Genovese a Levanzo; 2: Grotta della Serratura; 3: Grotta delle Prazziche; 4-6: Grotta della Madonna di Praia a Mare. Arte mobiliare del Mesolitico. 7, 8: Grotta delle Veneri; 9: Romagnano III; 10, 11: Riparo Gaban (da Martini 2008).

Fig. 3 - "Azilian style" pebbles, documented in the final Epigravettian and in the Mesolithic. 1: Cala del Genovese Cave in the Levanzo island; 2: Serratura Cave; 3: Prazziche Cave; 4-6: Madonna Cave in Praia a Mare. Mesolithic mobil art. 7, 8: Veneri Cave; 9: Romagnano III; 10, 11: Riparo Gaban (Martini 2008).

senziali per rendere riconoscibile il soggetto. Il blocco calcareo con le figure di cervo e di bue dello strato 8C-base di Grotta Paglicci è esemplificativo di questa nuova tendenza figurativa.

Ben più articolato è il sistema figurativo dell'Epigravettiano finale: negli ultimi cinque mila anni del Tardoglaciale il fenomeno iconografico italiano appare molto più variato rispetto ai periodi precedenti e, soprattutto verso la fine del Pleistocene, l'ispirazione dei linguaggi iconografici appare poliedrica e multiforme. L'originalità delle produzioni della seconda fase dell'Epigravettiano finale sta nell'affermazione di linguaggi legati ad una visione non verista della realtà, nella quale la grammatica dei segni è altamente specializzata in una grafica geometrico-lineare e la componente più naturalistica si basa su un procedimento mentale di scomposizione dei volumi dei soggetti zoomorfi e antropomorfi e una loro ricomposizione in termini bidimensionali lineari schematici (iperantropico di Villabruna-A, pettiniforme di Romanelli) oppure in rigide masse geometrizzanti. L'accentuarsi del procedimento di astrazione, quindi, si pone attorno a 12 mila anni dal presente come una rottura con la tradizione, sia quella legata allo stile franco-cantabrico sia quella che nelle fasi epigravettiane precedenti aveva elaborato lo stile locale originale che P. Graziosi ha definito "mediterraneo"[31]. La visione non realistica del mondo porta alla rarefazione dell'arte naturalistica e anche a forme di decadimento grafico, fenomeno che si coglie in alcune produzioni in cui le sagome irrigidite e la parzialità dei profili zoomorfi possono essere anche un segnale di scadimento qualitativo. La tendenza all'astrazione e al simbolismo, del resto, diviene più esplicita, come è stato accennato sopra, durante l'Epigravettiano finale anche in relazione al rito funerario, al cui interno i corredi, oltre a divenire più sobri, sembrano permeati di una simbologia legata al mondo dei piccoli mammiferi, dei pesci, dei molluschi e di offerte standardizzate (Palma di Cesnola 1993).

Il quadro assai variato e articolato che è stato sopra tracciato per grandi linee sembra differenziarsi sotto certi aspetti a livello geografico. Settentrionali e medio-tirrenici sono gli ultimi apporti franco-cantabrici nella nostra penisola, con alcuni esiti forse attardati (Vado all'Arancio e Polesini) e altri in via di scollamento dal linguaggio più canonico (Riparo Tagliente e Riparo Dalmeri). Lo stile aziliano ha certamente una valenza tirrenica, che non è vanificata dalle scarse evidenze pugliesi (Grotta delle Prazziche), abruzzesi (Grotta Continenza e Ortucchio)[32] e settentrionali (Terlago e Pradestel), ricollegabile alla canonica ispirazione pirenaica. Lo stile geometrico-lineare, invece, per lo meno quello che comprende le sintassi più elaborate ed organizzate, trova una più ampia affermazione lungo il versante adriatico (le evidenze tirreniche di questo tipo sono decisamente più rare) dove l'adozione di un linguaggio nuovo[33], che si specializza rapidamente in schemi originali, sostituisce completamente i canoni franco-cantabrici che già nella prima fase dell'Epigravettiano finale avevano abbandonato il Sud della penisola. Le analogie riscontrate per l'area adriatica con alcune produzioni coeve dell'Europa dell'Est inseriscono il versante orientale della penisola in una direttrice di contatti che unisce il Salento, attraverso il Nord-Est italiano, con l'area balcanica e i suoi territori limitrofi sino alla Crimea[34]. Dal quadro geografico complessivo, quindi, emerge in relazione agli ultimi due millenni dell'Epigravettiano, e solo per quanto concerne la cultura visuale, una sorta di divisione della penisola italiana in un macroarea orientale, corrispondente a tutto il versante adriatico maggiormente legato all'Est europeo, e una macroarea tirrenica, che comprende anche la Sicilia, nella quale il maggior attardamento dello stile franco-cantabrico e la diffusione dello stile aziliano sono indicativi di un più stretto legame con i linguaggi dell'Europa occidentale. A livello industriale il regionalismo che emerge dagli assetti della litotecnica è ancora più capillare[35] e più numerose sono le microaree nelle quali si adottano assetti strutturali e temi morfotecnici e tipometrici originali. Il variegato panorama culturale epigravettiano si può spiegare non tanto con un determinismo ambientale che nella fattispecie non sembrerebbe aver avuto un ruolo importante, bensì probabilmente con probabili dinamiche e avvenimenti storici che non possiamo ricostruire, i quali hanno portato, soprattutto nella litotecnica, a fisionomie regionali che pure rientrano in un'ampia "provincia epigravettiana" grazie ad alcune tendenze di base che accomunano impianti e modelli tecnologici territorialmente codificati. Infatti, se da un lato la produzione litica dell'Epigravettiano finale vede mutamenti profondi sia diacronici sia in rapporto alla distribuzione geografica, dall'altro rimane una tendenza tecnologica e tipologica di base che non solo accomuna i complessi italiani ma permette di considerarli all'interno di una provincia culturale che abbraccia

31 Lo stato attuale delle conoscenze sulle esperienze figurative europee inviterebbe ad una verifica della definizione di arte mediterranea ad opera di P. Graziosi, giustificata al momento della sua formulazione (1956) e adattata nel lavoro del 1973 alle nuove evidenze, precisata pochi anni orsono da A. Vigliardi (1996b). Tre sono i punti fondanti di una auspicata discussione e riflessione: la maggiore antichità delle produzioni spagnole (ad esempio Parpallò) che indussero Graziosi, viste le analogie con alcune figurazioni di Grotta Romanelli, a parlare di "provincia artistica mediterranea" e che sono separate da quelle italiane da un intervallo di alcuni millenni; le analogie dei temi e delle sintassi "mediterranei" con repertori continentali (Nord-Est italiano, Balcani interni, Crimea) anche distanti dal bacino del Mediterraneo; la necessità di sottolineare la valenza culturale delle analogie e il ruolo che l'Epigravettiano, soprattutto quello più recente, sembra aver avuto nell'Europa sud-orientale quale vettore di comunicazione e quale substrato formativo di un'ampia provincia culturale.

32 Le evidenze abruzzesi di Grotta Continenza (Astuti 2002 e 2004) e di Ortucchio (Boschian & Radi, poster in questo volume) appaiono in verità caratterizzate da una certa originalità compositiva, con una fisionomia più articolata nei singoli segni e nel rapporto con il supporto, che andrà valutata con maggiore attenzione nella sua originalità. Tra l'altro il supporto di Ortucchio è un ciottolo di dimensioni maggiori della media e quello di Grotta delle Prazziche è un piccolo osso fluitato, dimensionalmente e morfologicamente affine ai ciottoletti canonici.

33 Non va sottovalutata una differenza tra le produzioni geometrico-lineari venete e quelle salentine: al Tagliente i supporti sono di piccole dimensioni, spesso decorticamenti di ciottoli incisi riutilizzati, nel Sud, invece i supporti sono più grandi, talora anche di dimensioni e di peso tali da renderli difficilmente trasportabili.

34 Per un quadro più dettagliato delle fisionomie artistiche del Nord-Est italiano e delle sue connessioni con altri areali peninsulari e balcanici si veda Martini 2002a.

35 Si rimanda alle sintesi di Palma di Cesnola 1993 e, su scala più microregionale, a Martini 1993 e Martini 2007.

l'Europa mediterranea (sin dall'Epigravettiano antico a foliati), dalla Provenza ad Ovest, alla penisola balcanica sino alla Crimea e alle coste del Mar Nero ad Est[36]. In verità, alcuni aspetti di tale tendenza sono diffusi, sia pure con fisionomie diverse, anche nell'Europa occidentale e media, come attestano l'Aziliano e i complessi Federmesser, in una sorta di profonda ispirazione tecnologica comune nel cui interno prendono corpo espressioni locali, talora a regionalizzazione molto forte.

Nel quadro culturale variegato che abbraccia l'ampio arco cronologico dell'intera sequenza epigravettiana compresa tra 19-10.000 anni fa il fenomeno "artistico" si presenta con una serie di sistemi espressivi (vale a dire linguaggi iconografici, significati iconologici e soluzioni tecniche) che non sembrano seguire la tendenza epigravettiana ad una progressiva regionalizzazione industriale ma che appaiono chiaramente come un sistema di comunicazione transterritoriale, trasversale alle manifestazioni industriali. Ciò dimostra quanto la cultura visuale possa essere un atteggiamento simbolico non collegato strettamente alla cultura tecnologica, ma un'ideologia trasversale agli assetti industriali che è suscettibile di mutamenti, anche radicali, indipendenti e autonomi rispetto alle trasformazioni degli oggetti d'uso che sembrano avvenire nel Tardoglaciale più lentamente (Martini 1995-96: 204). Ciò che emerge dalle basi documentali è che la provincia epigravettiana ha elaborato un linguaggio originale ma nello stesso tempo è rimasta permeabile a stimoli alloctoni e che su questo doppio binario si possono considerare le trasformazioni avvenute sia in ambito formale sia concettuale. In ogni caso la capacità di diffusione deve aver trovato il supporto principale nel substrato culturale di base che sottende a diverse facies industriali europee (Epigravettiano, Aziliano, complessi Federmesser, Tarnow...). Solo in quest'ottica si possono forse spiegare le analogie tematiche e sintattiche che collegano nelle esperienze grafiche territori tra loro distanti.

Per quanto concerne il Mesolitico, le fonti documentarie non mostrano rilevanti cesure o cambiamenti di tendenza nel repertorio grafico, cesure che invece si fanno invece più evidenti in rapporto ai successivi codici iconografici neolitici. Un legame con la tradizione, del resto, si coglie anche nell'ambito simbolico delle pratiche funerarie, sobrie e pressoché prive di corredo, e, in ambito ergonomico, nella trasmissione dei saperi e dei principali modelli tecnologici.

Dalla tradizione epigravettiana pare ereditato il linguaggio geometrico-lineare che caratterizza le produzioni sia settentrionali sia meridionali. Nelle produzioni del Nord le innovazioni sono minime, a testimonianza dell'adozione di un modello codificato che non trova profonde rielaborazioni e che si esaurisce senza esiti innovativi. Al contrario di quanto avviene nel Sud, e nello specifico, in Puglia, dove le produzioni mesolitiche (Grotte delle Mura, Marisa e delle Veneri) sembrano costituire lo sviluppo ideale delle incisioni geometriche del locale Romanelliano (grotte Romanelli e del Cavallo), sino a costituire un nucleo omogeneo che conferisce identità regionale alla grafica del primo Olocene. Tradizione al Nord, innovazione al Sud: la tecnologia delle industrie litiche, omogenea nell'adozione del modello "armature", non diviene un veicolo di uniformità figurativa e non condiziona la dinamica del modello artistico che si mantiene inalterato (Trentino) oppure si dilata e si evolve (Salento) autonomamente dalla litotecnica preferenziale. La tradizione epigravettiana si riconosce chiaramente anche nella persistenza della cosiddetta "arte aziliana" che prosegue la produzione di ciottoletti dipinti secondo uno schema sintattico inalterato. Non conosciamo la funzione di questi prodotti figurativi, la cui valenza "artistica" non è affatto certa; non si può escludere un loro legame con l'astrazione e il simbolismo, cosa che giustificherebbe la loro impermeabilità al mutare di condizioni ambientali e culturali. Potrebbe, in quest'ottica, non essere casuale la presenza di alcuni esemplari in contesti neolitici (Grotta dell'Orso, Grotta delle Felci) che riprendono nei caratteri generali alcuni canoni morfologici e pittorici dei più antichi ciottoletti "aziliani"[37].

BIBLIOGRAFIA

Per i riferimenti bibliografici dei singoli siti o contesti si rimanda ai lavori di sintesi o agli studi su singole evidenze sotto citati nei quali è stata riportata una esauriente bibliografia:

Atti IIPP 1992 = Atti della XXVIII Riun. Sc. I.I.P.P. L'arte in Italia dal Paleolitico all'età del Bronzo. Firenze 20-22 novembre 1989, Firenze, 567 pp.

Atti San Severo 1987 = Atti Tavola Rotonda L'arte paleolitica italiana nel suo contesto cronologico e culturale. VI Conv. Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia, San Severo 14-16 dicembre 1984, S. Severo, 67 pp.

Aspes, A., 1978 - L'arte preistorica nell'Italia settentrionale. Verona, 135 pp.

36 Non è questa la sede per evidenziare gli aspetti della litotecnica epigravettiana finale e per discuterne gli elementi più regionali e quelli di diffusione più ampia. In sintesi estrema, i parametri principali riguardano un certo scadimento tecnologico generalizzato, l'aumento del microlitismo sia tra le armature sia tra gli strumenti comuni, la comparsa di forme specializzate (ad esempio, tra i grattatoi le forme circolari, a ventaglio, unguiformi, tra le armature i dorsi a ritocco bilaterale), l'aumento dei dorsi bilaterali.

37 Nella discussione seguita a questo mio intervento sono stato sollecitato dal collega R. de Marinis a commentare le figurazioni "mesolitiche" della Valcamonica e in particolare l'incisione di cervide "protocamuno" della roccia 34-A di Luine a Darfo Boario Terme, che non avevo volutamente preso in considerazione nella documentazione selezionata per il quadro di sintesi proposto. Ritengo che la figurazione dell'animale con la testa volta all'indietro, ispirata ad uno stile naturalistico molto semplificato, possa essere attribuita ad epoca pleistocenica, in virtù di forti analogie stilistiche e tecniche con altre evidenze epigravettiane. Tale attribuzione non contrasta, in linea teorica, con la possibilità di una frequentazione umana della zona nel Tardoglaciale, attestata a Cividate Camuno (misura radiometrica GX-17274/1991: 13.805±440 BP) (Poggiani Keller R., Liborio C. & Ruggiero M.G. (a cura di), 2007 - *Arte rupestre della Valcamonica. Sito Unesco n. 94. 2005 Piano di gestione*. Quaderni, 2, Bergamo: 35 e ss.). La questione, che va affrontata nell'ambito dei problemi iconografici di quella microarea, sarà dibattuta in un mio articolo di prossima pubblicazione su Preistoria Alpina che fa seguito ad una revisione di quella e di altre incisioni di quel distretto (Durante la redazione dei presenti Atti è stato edito un lavoro sull'incisione in discorso che qui segnalo: Martini F., Baglioni L., Poggiani Keller R., 2009 - Le incisioni rupestri "protocamune" di Darfo-Boario Terme: revisione e ipotesi di una cronologia paleolitica della figura zoomorfa sulla roccia n. 34 di Luine, *Preistoria Alpina*, 44: 245-258).

Astuti P., 2004 - Nuove pitture su ciottolo alla Grotta Continenza di Trasacco (L'Aquila). *Rivista di Scienze Preistoriche*, LIV: 583-586.

Astuti P., Chiarenza P. & Grifoni Cremonesi R., 2005 - Oggetti decorati realizzati in materia dura animale dai livelli epigravettiani della Grotta Continenza (Trasacco, L'Aquila). *Rivista di Scienze Preistoriche* suppl. 1, Askategi. Miscellanea in memoria di Georges Laplace: 251-262.

Bachechi L., 2001 - Un osso inciso da Grotta Costantini (Balzi Rossi, Italia). *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, CXXXI: 65-80.

Borzatti von Löwenstern E., 1967 - Ultime ricerche nella Grotta dell'Alto (Santa Caterina - Nardò). *Rivista di Scienze Preistoriche*, XXII, 2: 205-250.

Broglio A., 1992 - Le pietre dipinte dell'Epigravettiano recente del Riparo Villabruna-A (Dolomiti Venete). *Atti della XXVIII Riun. Sc. I.I.P.P. L'arte in Italia dal Paleolitico all'età del Bronzo*. Firenze 20-22 novembre 1989: 223-238.

Broglio A., 1996 - Ripari di Villabruna. *XIII Congr. Int. U.I.S.P.P., Guide archeologiche*, 4: 214-221.

Broglio A., 2005 - I dipinti aurignaziani della Grotta di Fumane. In: Broglio B. & Dalmeri G. (a cura di), Pitture paleolitiche nelle Prealpi venete. Grotta di Fumane e Riparo Dalmeri. *Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona*, *II s., sez. Scienze dell'Uomo*, 9: 57-63.

Broglio B. & Dalmeri G. (a cura di), 2005 - Pitture paleolitiche nelle Prealpi venete. Grotta di Fumane e Riparo Dalmeri. *Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona*, *II s., sez. Scienze dell'Uomo*, 9, 270 pp.

Conard N., 2005 - Aurignacian art in Swabia and the beginnings of figurative representations in Europe. In: Broglio B.& Dalmeri G. (a cura di), Pitture paleolitiche nelle Prealpi venete. Grotta di Fumane e Riparo Dalmeri. *Memorie del Museo Civico* di Storia Naturale di Verona, II s., sez. Scienze dell'Uomo, 9: 82-88.

Dalmeri G., Bassetti M., Cusinato A., Kompatscher K., Hrozny Kompatscher M. & Lanzinger M., 2002 - Le pietre dipinte del sito epigravettiano di Riparo Dalmeri. Campagna di ricerche 2001. *Preistoria Alpina*, 38: 3-34.

Frediani A. & Martini F., 2003 - L'arte paleolitica di Grotta Romanelli. Atti del Convegno "Grotta Romanelli nel centenario della sua scoperta (1900-2000)". Castro 6-7 ottobre 2000, Congedo, Galatina: 69-80.

Graziosi P., 1973 - L'arte preistorica in Italia. Sansoni, Firenze, 191 pp.

Kozlowski J. K., 2002 - Le deuxième Pléniglaciaire et l'évolution de l'art paléolithique. *L'Anthropologie*, 101, 1: 24-35.

Mezzena F. & Palma di Cesnola A., 1992 - Nuove manifestazioni d'arte epigravettiana della Grotta Paglicci nel Gargano. *Atti della XXVIII Riun. Sc. I.I.P.P., L'arte in Italia dal Paleolitico all'età del Bronzo*. Firenze 20-22 novembre 1989: 277-292.

Mezzena F. & Palma di Cesnola A., 2004 - L'arte mobiliare di Grotta Paglicci: nuove acquisizioni. *Rivista di Scienze Preistoriche*, LIV: 291-320.

Martini F., 1993 - *Grotta della Serratura a Marina di Camerota (Salerno). Culture e ambienti dei complessi olocenici*. Garlatti e Razzai, Firenze, 377 pp.

Martini F., 1995-96 - Analisi formale di due pietre dipinte del Riparo Villabruna-A: segni, forme, contenuti. *Rivista di Scienze Preistoriche* XLVII: 169-210.

Martini F., 1996 - Manifestazioni artistiche dell'Epigravettiano finale e del Mesolitico in Italia. I: La documentazione mesolitica. *XIII International Congress U.I.S.P.P., Art in the Palaeolithic and Mesolithic. Colloquia*, 8, Forlì: 37-48.

Martini F., 2002a - Aspetti locali e interregionali delle figurazioni paleolitiche e mesolitiche del Trentino e delle zone limitrofe. *Atti della XXXIII Riun. Scient. I.I.P.P., Preistoria e Protostoria del Trentino Alto Adige/Südtirol*. Trento 21-24 ottobre 1997, 1: 293-311.

Martini F., 2002b - L'Italia pre-neolitica. In: Fugazzola Delpino M.A., Pessina A. & Tinè V. (a cura di), Le ceramiche impresse nel Neolitico antico. Italia e Mediterraneo. *Studi di Paletnologia,* 1: 73-89.

Martini F., 2005 - La cultura visuale epigravettiana in Italia: aspetti formali e trasformazioni del linguaggio grafico nelle figurazioni mobiliari. In: Broglio B. & Dalmeri G. (a cura di), Pitture paleolitiche nelle Prealpi venete. Grotta di Fumane e Riparo Dalmeri. *Memorie del Museo Civico* di Storia Naturale di Verona, II s., sez. Scienze dell'Uomo 9, Verona: 163-176.

Martini F. (a cura di), 2007 - L'Italia tra 15.000 e 10.000 anni fa. Cosmopolitismo e regionalità nel Tardoglaciale. *Millenni, Studi di archeologia Preistorica* 5, Ed. Museo Fiorentino di Preistoria "P. Graziosi", Firenze, 264 pp.

Martini F., 2008 - *Archeologia del Paleolitico. Storia e culture dei popoli cacciatori-raccoglitori*. Carocci, Roma, 232 pp.

Martini F. & Frediani A., 1997 - Per una definizione di struttura iconografica: le figurazioni mobiliari di Grotta del Cavallo. *Rivista di Scienze Preistoriche*, XLVIII: 239-280.

Martini F., Sarti L. & Buggiani S., 2004 - Incisioni musteriane su pietra da Grotta del Cavallo (Lecce): contributo al dibattito sulle esperienze grafiche neandertaliane. *Rivista di Scienze Preistoriche*, LIV: 271-290.

Palma di Cesnola A., 1993 - *Il Paleolitico superiore in Italia. Introduzione allo studio*. Garlatti e Razzai, Firenze, 575 pp.

Palma di Cesnola A., 2001 - *Il Paleolitico inferiore e medio in Italia. Millenni, Studi di archeologia Preistorica* 3, Museo Fiorentino di Preistoria "P. Graziosi", Firenze, 352 pp.

Palma di Cesnola A., 2002 - *Paglicci. Rignano Garganico*. San Marco in Lamis, Regione Puglia, Manfredonia, 152 pp.

Palma di Cesnola A., 2003 - *Paglicci ed il Paleolitico del Gargano*. Grenzi, Foggia, 152 pp.

Sala B., 1993 - Variation climatiques et sèquences chronologiques sur la base des variations faunique à grand mammifères. *Rivista di Scienze Preistoriche*, XXXVIII: 161-180

Ucelli Gnesutta P. & Cristiani E., 2002 - Analisi stilistica e tecnologica di frammenti di osso decorato dai livelli epigravetiani della Grotta di Settecannelle (Viterbo). *Rivista di Scienze Preistoriche*, LII: 143-160.

Vigliardi A., 1996a - Manifestazioni artistiche dell'Epigravettiano finale e del Mesolitico in Italia. I: la documentazione epigravettiana. *XIII Congr. Int. U.I.S.P.P., Colloquia*, 8: 21-36.

Vigliardi A., 1996b - Note sulla definizione di arte "mediterranea". *XIII Congr. Int. U.I.S.P.P., Colloquia*, 8: 97-100.